



Canadian Social Science
Vol. 12, No. 11, 2016, pp. 133-138
DOI:10.3968/9005

ISSN 1712-8056[Print]
ISSN 1923-6697[Online]
www.cscanada.net
www.cscanada.org

L'art Narratif et les Réflexions Existentielles dans *La vie est Ailleurs* de Kundera

ZHANG Chi^{[a],*}; FANG Liping^[a]

^[a]Department of French Language and Literature, Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou, China.

*Corresponding author.

Supported by the Key Programs of the National Social Science Foundation of China (13AWW004).

Received 3 August 2016; accepted 10 October 2016
Published online 26 November 2016

Abstract

In *Life is Elsewhere*, Kundera tells a story about a Czech communist poet died very young. He deals in this novel a theme very important of the modern world: the relation of the youth and the poesy with the revolution. He constructs a well-made structure and changes the point of view during his narration. Analyzing the art of narration of this novel is an necessary step to understand its meaning.

Key words: Kundera; *La vie est ailleurs*; Point of view; Narrative structure; Existence

Zhang, C., & Fang, L. P. (2016). L'art Narratif et les Réflexions Existentielles dans *La vie est Ailleurs* de Kundera. *Canadian Social Science*, 12(11), 133-138. Available from: <http://www.cscanada.net/index.php/css/article/view/9005>
DOI: <http://dx.doi.org/10.3968/9005>

INTRODUCTION

La vie est Ailleurs (1973, première édition mondiale en français) est le deuxième roman de Milan Kundera. Il a non seulement un thème nouveau, mais aussi une structure narrative radicalement nouvelle par rapport à son roman précédent intitulé *La Plaisanterie* (en tchèque, 1967, traduction française, 1968).

L'histoire est racontée par un seul narrateur à la troisième personne. Au cours du récit de la vie du poète Jaromil, se juxtapose celui de Xavier, qui relève purement de l'imagination. Et le récit de Jaromil est en outre

entrecoupé d'emprunts aux biographies de Lermontov, Shelley, Keats, Rimbaud, Mařakovski, Wolker et d'autres poètes illustres, ainsi que d'interventions d'étudiants à l'université Charles de Prague en 1948 et à la Sorbonne en 1968. Dans la sixième partie, peu avant la fin du roman, l'auteur fait surgir un nouveau personnage du «quadragénaire» anonyme, avec lequel apparaît une nouvelle perspective narrative.

Kundera explique lui-même son intention de construire ce roman:

La division du roman en parties, des parties en chapitres, des chapitres en paragraphes, autrement dit *l'articulation* du roman, je la veux d'une très grande clarté. Chacune des sept parties est un tout en soi. Chacune est caractérisée par son propre *mode de narration*: par exemple, *La vie est ailleurs*: première partie: narration "continue" (c'est-à-dire: avec un lien causal entre les chapitres); deuxième partie: narration onirique; troisième partie: narration discontinue (c'est-à-dire: sans liens causal entre les chapitres); quatrième partie: narration continue; sixième partie: narration continue; septième partie: narration polyphonique. Chacune a sa propre perspective (est raconté du point de vue d'un autre ego imaginaire). (Kundera, 1995, A, p.107)

Kundera parle de la narration polyphonique. Certes, les perspectives narratives sont alternées, mais les fragments documentaires de la réalité et des biographies de poètes réels, qui alternent avec les séquences de la vie de Jaromil, évoqueraient plutôt la forme du montage romanesque. Nous trouvons dans ce roman trois types de montage: le montage récital, le montage structurel et le montage documentaire, qui se dirigent en fait vers les réflexions sur l'existence de l'homme moderne, piégé dans l'Histoire.

1. LE MONTAGE RÉCITAL

«Ce roman est délimité par la perspective qui s'offre à nous depuis notre poste d'observation, d'où l'on ne voit que Jaromil et sa mère, tandis que nous n'apercevons les autres personnages que s'ils apparaissent en présence des deux protagonistes.» (Kundera, 1995, C, p.399) Du

début à la fin, la narration sur le poète alterne avec celle sur sa mère. C'est le montage très utilisé dans le cinéma et dans le roman. Dans *La vie est ailleurs*, le fil principal de l'histoire est l'amour et les luttes entre la mère et le poète. Le montage récitale y joue donc un rôle très important.

1.1 Dans la Première Partie

La fabrication d'un poète adolescent occupe la première partie du roman intitulé *Le poète naît*, dans laquelle est examiné le progrès de Jaromil depuis les entrailles de sa mère jusqu'au moment où il reçoit l'investiture poétique à l'âge de treize ans. En plaçant le couple mère-fils au centre de son investigation sur le lyrisme, le narrateur poursuit son enquête jusqu'aux racines de ce phénomène en tant que désordre de la nature.

En vérité, le conflit entre la mère et son fils n'est par celui entre générations, mais une lutte pour l'autonomie remettant en jeu l'existence du fils même de la mère en tant qu'individu séparé. Les événements sont relatés dans l'ordre chronologique et au lien de causalité de l'action; les épisodes brefs sont juxtaposés librement, suivant les impulsions de la pensée ou associations thématiques.

Dans cette partie, il y a aussi des chapitres consacrés à ces deux personnages. Par exemple, dans le troisième chapitre, le narrateur raconte d'abord comment la mère était excitée par les phrases rythmiques de son fils et croyait son talent; puis comment l'enfant apprenait d'obtenir la réaction souhaitée avec ses phrases remarquables. La fonction de montage est donc pour démontrer les caractères des protagonistes.

1.2 Dans la Troisième Partie

La mère se regardait dans la glace et constatait avec surprise que son visage était toujours inutilement jeune. Son mari est mort. Il lui restait seulement son fils. En même temps, Jaromil se regardait aussi longtemps dans le miroir. Il désirait de devenir un homme. Avec le montage récitale, nous trouvons que la mère et le fils étaient dans la même situation d'immatunité.

Ennuagé de rester isolé du monde extérieur à cause de l'amour de sa mère, Jaromil désirait sa maturité dont un grand amour était le symbole. Il rêvait aussi d'une révolution qui pourrait changer radicalement sa vie et lui donnerait la possibilité d'entrer dans le monde extérieur. Il est tombé en amour d'une étudiante lourde et grosse rencontrée pendant une réunion des jeunes marxistes. Mais devant sa mère en colère, il avait le sentiment d'avoir commis une grande faute. Le conflit entre la mère et le fils s'est éclaté. Le narrateur ne s'empêche pas de nous présenter sa découverte de la situation du poète: «A chaque fois que tu sortiras de chez toi, tu sentiras derrière toi un regard réprobateur qui te criera de revenir! Tu iras par le monde comme un chien attaché à une longue laisse! Et même quand tu seras loin, tu sentiras toujours le contracte du collier sur ta nuque!» (Ibid., p.184)

Dans cette partie, nous voyons que le poète essayait sans cesse de sortir de sa solitude, mais en vain. Plus il échouait, plus il faisait ses efforts. Nous trouvons que dans cette partie, l'auteur consacre deux fois plus de chapitres à Jaromil qu'à sa mère. En utilisant le montage récitale, le narrateur nous présente les efforts de notre héros et les réactions de sa mère.

1.3 Dans la Cinquième Partie

Jaromil essayait de persuader sa mère qu'il ne lui tournait pas le dos. «Il s'imaginait assis à la table commune avec sa mère et la rousse, avec l'ange de son enfance et l'ange de sa maturité». (Kundera, 2005, C, p.288) «Donc la mère et la fils, après une longue période, connaissaient de nouveau une heureuse intimité.» (Ibid., p.289) Il semble que le relation tendue entre la mère et le fils se détendait.

Mais à partir du deuxième chapitre, Jaromil se jetait de nouveau dans ses aventures de la révolution, de l'amour, et de la poésie. Nous retrouvons la mère et le fils dans le quatrième chapitre. La mère ne se cachait pas sa jalousie sur la jeune fille que son fils aimait. Et le fils était aussi tourmenté de sa jalousie sur sa petite amie. Dans ce chapitre commun, le narrateur nous montre que les équilibres, non seulement entre la mère et le fils, mais aussi entre le fils et son amante, ont perdu.

Tourmenté de son échec devant la cinéaste, Jaromil est devenu plus cruel sur sa petite amie. Il ne peut plus pardonner son retard. «L'amour signifie tout ou rien. L'amour est total ou n'est pas.» (Ibid., p.381) Il ne hésite pas d'aller à la police pour dénoncer son amante. «Elle est sa victime, elle est son œuvre, elle à lui, à lui, à lui.» (Ibid., p.395) Il s'était donc endormi du mâle sommeil des hommes.

Dans cette partie, nous voyons que la mère ne partage qu'avec le poète la narration. La mère avait le souci de perdre son fils, elle réagit pour le reprendre. Jaromil avançait son aventure amoureuse pour sortir de l'ombre de l'amour de sa mère, mais il ne trouvait toujours que son incapacité. En utilisant la technique du montage, le narrateur nous montre les efforts pénibles des deux personnages principaux.

1.4 Dans la Septième Partie

Jaromil croyait qu'il était finalement mûr. Il est parti pour une aventure amoureuse comme un soldat part aux champs de bataille. «Et voici venu le moment où la contradiction est abolie entre l'état de rêve et l'état de veille, entre la poésie et la vie, entre l'acte et la pensée.» (Ibid., p.136) Bien au contraire ce qu'il a imaginé, il s'est trouvé ridicule parmi des gens qui se surpassaient pour attirer l'attention.

La scène retourne chez la cinéaste. Nous voyons que Jaromil continue en vain son aventure amoureuse (Kundera, 1995, C, Chapitres 6 et 7). Dans la maison, la mère attendait son fils. Elle allait continuer de lutter

pour reprendre son fils (Ibid., Chapitre 8). Jaromil est tombé dans un piège de discours, humilié par un homme «bourgeois mort» et jeté sur le balcon (Ibid., Chapitres 9,11 et 13). Il ne pouvait pas supporter l'humiliation. «Il sait que seule la mort peut le venger et accuser de meurtre ceux qui ricanent.» (Ibid., p.452)

Avant sa mort, «Jaromil comprend que la femme qui lui parle l'a toujours aimé, qu'elle ne lui a jamais échappé, qu'il n'a jamais eu à redouter de la perdre et qu'elle ne l'a jamais rendu jaloux.» (Kundera, 2005, C, p.460) Et il déclare à sa mère: «Oui, c'est toi que j'ai le plus aimée.» (Ibid., p.461) Le poète ne s'en fuira plus jamais. Tout est en ordre. Il est pris par la Mort.

Dans cette partie, nous observons que Jaromil a couru jusqu'à l'arrivée de la mort et la mère a pensé qu'elle a perdu son fils. Mais son fils est retourné finalement chez elle et ils se trouvaient ensemble comme quand il était petit. La technique de montage donne à la narration une vitesse de changer les scènes pour montrer les activités d'en même temps de ces deux personnages principaux.

2. LE MONTAGE STRUCTUREL

Dès la deuxième partie, la perspective du récit change complètement. Le personnage de Xavier est la projection onirique du poète, son ego imaginaire. Et la sixième partie fait apparaître un nouveau personnage anonyme, et traite de la période qui fait suite à la mort du poète. Le déroulement de la biographie imaginaire est délibérément perturbé par la construction du roman. Et ces deux parties forment donc le montage structurel.

2.1 Dans la Deuxième Partie

A la fin de la première partie, Jaromil a irrévocablement perdu l'occasion de l'amour à cause de sa lâcheté. Nous sommes un peu étonnés qu'il était si courageux maintenant. Mais dès le deuxième chapitre, nous trouvons qu'il est tout à fait un autre personnage. Ces histoires nous donnent une impression un peu étrange. Qui est donc cet homme-là?

La deuxième histoire se termine aussi par le sommeil de Xavier. La troisième histoire aventureuse de Xavier finit par la mélancolie liquide d'une marche funèbre de Chopin. La scène retourne dans la maison près du pont Charles. Il semble donc que la deuxième et la troisième histoires soient des rêves dans son sommeil de la fin de la première aventure.

Dans la troisième partie, le narrateur ne peut pas s'empêcher d'interrompre la narration de l'histoire pour donner ses commentaires: «C'est une chose qui n'a jamais pu arriver à Xavier, parce que Xavier n'avait pas de mère, et pas de père non plus, et ne pas avoir des parents est la condition première de la liberté.» (Ibid., p.186) Le narrateur nous fait comprendre que Xavier n'est pas un personnage «réel» comme Jaromil dans ce roman.

Dans la cinquième partie, Jaromil raconte à son amante, une laide vendeuse: «voici plusieurs années, il avait écrit une longue prose poétique, une sorte de récit fantastique où il était question d'un jeune homme qui s'appelait Xavier. Ecrit? Pas vraiment. Il avait plutôt rêvé ses aventures et il désirait les écrire un jour.» (Ibid., p.298)

Au début de la septième partie, Jaromil ne s'empêchait pas de penser à Xavier:

Au commencement, il n'y a que lui, Jaromil. Ensuite Jaromil a créé Xavier, son double, et avec lui son autre vie, rêveuse et aventureuse. Et voici venu le moment où la contradiction est abolie entre l'état de rêve et l'état de veille, entre la poésie et la vie, entre la l'acte et la pensée. Du même coup, la contradiction entre Xavier et Jaromil a elle aussi disparu. Tous deux ont fini par se confondre et ne sont qu'une seule créature. L'homme de rêverie est devenu l'homme de l'action, l'aventure de du rêve est devenu l'aventure de la vie. (Ibid., p.436)

Il se dit: «Je suis Xavier, je suis Xavier...» (Ibid., p.437). Xavier est donc l'idéal ego imaginaire de Jaromil qu'il n'a jamais pu rejoindre. L'existence de la deuxième partie est comme un miroir qui montre toujours l'immaturité de Jaromil.

2.2 Dans la Sixième Partie

Oui, laissons un instant notre roman, transportons notre observatoire au-delà de la vie de Jaromil et plaçons-le dans la pensée d'un personnage tout différent, pétri d'une tout autre pâte. Mais ne l'éloignons pas de plus de deux ou trois ans au-delà de la mort de Jaromil pour rester dans le temps où notre poète n'est pas encore oublié pas tous. (Ibid., p.402)

Ainsi dit le narrateur.

Kundera fait apparaître dans la sixième partie du roman le personnage du quadragénaire. C'est un intellectuel sceptique, qui a connu d'amères expériences avec l'histoire et vit désormais en conservant une distance critique à son égard. Le quadragénaire n'est lié à cette histoire que dans la mesure où le narrateur lui fait rencontrer la jeune fille que le poète met en prison. La rousse était une de ses maîtresses. Le jour fatal où elle fut en retard pour le rendez-vous avec Jaromil, en effet, elle était allée chez le quadragénaire pour lui dire adieu; elle avait décidé de commencer une vie complètement fidèle au jeune poète passionné et jaloux. Elle a inventé une histoire qu'elle a pensée émouvante pour apaiser son amant furieux. Résultat: elle a été envoyée en prison comme l'ennemi de la révolution et «elle n'était pas seulement une victime innocente, elle était aussi la coupable qui a causé le malheur de son frère et de toute sa famille». (Ibid., p.419) Le fait que le narrateur le laisse dans l'anonymat et lui donne l'âge de la maturité est le signe même que ce personnage incarne le contraire de l'immaturité de Jaromil.

3. LE MONTAGE DOCUMENTAIRE

Dans *La vie est ailleurs*, chaque phase de la vie de Jaromil est confrontée aux fragments de la biographie

de Rimbaud, de Keats, de Lermontov, etc.. Le cortège du 1^{er} mai à Prague se confond avec les manifestations étudiantes de mai 1968 à Paris. Ainsi le narrateur crée pour son héros une vaste scène qui couvre toute l'Europe. «Tous ces personnages achèvent non seulement leur histoire personnelle mais aussi, en plus, l'histoire supra-personnelle des aventures européennes.» (Kundera, 1995, A, p.55)

Le narrateur coupe de temps en temps l'exposition linéaire de la vie de Jaromil en insérant les histoires des poètes célèbres romantiques et révolutionnaires. En autorisant Jaromil à courir certaines parties de sa course fatale sous les traits consacrés de Rimbaud, Shelley, Lermontov ou Wolker, Kundera instaure une relation doublement parodique entre le poète de chair et le poète mythique. L'imagination et la réalité se font la chasse sur terrain de jeu de ce roman, dans un dialogue incessant de négation mutuelle qui se termine par l'amoindrissement des deux. Par cette technique de montage, Kundera mêle les plans temporels et efface les frontières entre le réel et l'imaginaire.

3.1 Dans la Quatrième Partie

«Le moment doit venir où le poète s'arrache aux bras de sa mère et court.» (Kundera, 2005, C, p.241) Ainsi commence la quatrième partie. Jaromil courait devant nos yeux. Mais son visage se change en celui de Rimbaud. «On était alors en 1870 et Charleville entendait au loin les canons de la guerre franco-prussienne.» (Ibid., p.242) Et dans les bruits de canons apparaît Lermontov en uniforme de hussard, qui remplace Arthur Rimbaud courant. Il est devenu un soldat pour échapper à sa grand-mère et à son encombrant amour maternel. Et Jaromil n'a pas cessé de courir depuis l'instant où il s'est arraché aux bras de sa mère. Aux bruits de ses pas aussi se mêle quelque chose qui ressemble au grondement du canon. C'est la clameur d'une révolution politique.

«Il est penché sur son pupitre et tremble à l'idée des examens» «dans cette étroite chambrette pragoise dont l'air est plein de l'écho de chants révolutionnaires» (Ibid., p. 248). C'est Jaromil? Non, c'est Jiri Wolker et on est en 1922. «Elle est venue à Prague de province pour le voir et elle l'écoute lui lire ses poèmes.» Elle est la caissière brune que Jaromil aimait? Non, c'est Mme Wolker. «Elle est tranquille; elle sait que son fils est toujours à elle; ni les femmes ni le monde ne le lui ont pris.» (Ibid., p.251) Elle est donc à la fois la mère de Rimbaud, de Wolker et de Jaromil.

«Et lui seul sait comme il fait triste dans la maison de la poésie!» (Ibid., p.252) Le narrateur nous fait penser à Frantisek Halas, qui voudrait changer son chant en insultes (Ibid., p.253), et à Vladimir Maïakovski, qui a piétiné la gorge de sa propre chanson (Ibid., p.254). La narration retourne à Jaromil. «Il n'a pas écrit des vers

depuis plusieurs mois et ne veut pas en écrire. Il est en fuite.» (Ibid., p.254)

Jaromil vengeait aussi son «cher maître», mais comme le garde des portes du paradis révolutionnaire. Ce qui répondaient au vieux poète qui aimait les jeunes, c'étaient leurs huées et cris. «C'était au printemps 1968 et c'était à Paris.» (Ibid., p.261) Un vieux savant croyait que son amitié lui donnait le droit de dire aux étudiants ce qu'il pensait. Mais il était sifflé par ceux qu'il aimait. Les étudiants de Prague préparaient le cortège du 1^{er} mai 1949 et Jaromil était l'auteur et le rédacteur des mots d'ordre. Une chose surprise est que «les mots d'ordre que Jaromil fait inscrire sur les banderoles sont exactement ceux dont vingt ans plus tard les étudiants parisiens noirciront les murs de la Sorbonne, les murs de Nanterre, les murs de Censier» (Ibid., p.264).

«La vie est ailleurs.» (Arthur Rimbaud) Ainsi écrivaient les étudiants sur les murs de la Sorbonne. Derrière cette phrase, nous voyons que Percy Bysshe Shelley quittait Londres pour l'Irlande où le peuple s'est révolté. Et Rimbaud rêvait aux barricades de la Commune de Paris et il n'a pu jamais y aller. En 1968, des milliers de Rimbaud ont leurs barricades derrière lesquelles ils refusent tout compromis avec les anciens maîtres du monde. Mais il semble que cette réalité-là, c'était le rêve. (Ibid., pp.268-269)

Nous voyons encore que Shelley est solitaire à Dublin. Mais dans les cortèges de Prague tout le monde fraternise. «Et tout à coup, la danse qui tourbillonne autour d'eux n'est plus une danse, ce sont de nouveau des barricades, on est en 1848 et en 1870 et en 1945 et on est à Paris, Varsovie, Budapest, Prague et Vienne et ce sont de nouveau les foules éternelles qui traversent l'Histoire, bondissant d'une barricade à l'autre» (Ibid., pp.271-272), et Jaromil bondait avec elles il tenait par la main de la femme aimée....

Jaromil courait et courait pendant tout le temps où il crevait de solitude. Il ne savait pas que sa vie était déjà toute prête ici: «cette chambre en sous-sol, aux murs tachés d'humidité, l'attendait patiemment, et aussi cette femme ordinaire dont le corps le relierait enfin, de façon tout à fait physique, à la foule.» (Ibid., p.279)

Et Percy Bysshe Shelley courait et courait mais la vie est ailleurs. Rimbaud aussi courait sans répit, jusqu'à ce qu'il ne lui restait plus qu'une jambe avec laquelle il est difficile de courir. Jaromil se vit allongé à côté de la jeune fille, «il songea que ce n'était pas après deux actes d'amour qu'il reposait ainsi, mais après une longue course qui durait depuis plusieurs mois» (Ibid., p.279).

Rimbaud, Shelley, Worker et Maïakovski ne figurent pas seulement comme un masque pour Jaromil, mais comme un miroir dans lequel le génie lyrique, démolé par l'ironie, révèle une ressemblance pathétique avec un personnage qui fait la réalité entravé par une immense volonté de puissance.

3.2 Dans la Septième Partie

L'histoire de Jaromil va toucher sa fin. C'est le destin commun de tous les poètes romantiques révolutionnaires. «Seul le vrai poète sait comme il fait triste dans la maison de miroirs de la poésie. Derrière la vitre, c'est le crépitement lointain de la fusillade, et le cœur brûle de partir.» (Ibid., p.433) Devant nos yeux, «Lermontov boutonne son uniforme militaire; Byron pose un pistolet dans le tiroir de sa table de nuit; Wolker défile dans ses vers avec la foule, Halas rime ses insultes; Mařakovski piétine la gorge de sa chanson.» (Ibid., p.433) Qu'est-ce qu'il leur arrive donc? «Dès que les poètes franchissent par erreur les limites de la maison de miroirs, ils trouvent la mort, car ils ne savent pas titrer, et s'ils tirent ils n'atteignent que leur propre tête.» (Ibid., p.434) Malheureusement, les poètes ne le savaient rien. Nous voyons donc que Lermontov, armé d'un pistolet, s'avance à cheval sur les chemins sinueux du Caucase. Nous voyons aussi que Pouchkine, aussi armé d'un pistolet, en une voiture, allait aussi se battre en duel! Maintenant c'est le tour de notre héros Jaromil. Il allait à une aventure amoureuse en prenant un tram poussif et bruyant.

Jaromil, comme les grands poètes et révolutionnaires, a imaginé sa mort: «Ah, s'il faut mourir, que ce soit avec toi, mon amour, et seulement dans les flammes, mué et clarté et en chaleur...» (Ibid., p.434). En réalité, le poète tchèque Konstantin Biebl s'est jeté du haut d'un cinquième étage sur les pavés trois ans après Jan Masaryk est jeté d'une fenêtre. Jan Hus et Giordano Bruno sont brûlés sur le bûcher. Mais ce ne sont pas eux qui ont choisi ce moyen de mourir bien que leur mort soit devenu «l'incandescence d'un signal, la lumière d'un phare, une torche qui brille au loin dans l'espace des temps» (Ibid., p.434). Vingt ans après la mort de Jaromil, un étudiant tchèque Jan Palach aurait mis le feu à son corps pour «faire retentir de son cri la conscience de la nation» (Ibid., p.435). En revanche, Orphée, Harriet Shelley et Paul Celan se sont jetés dans l'eau «car la profondeur des eaux se confond avec la profondeur de l'âme humaine» (Ibid., p.435).

Jaromil se plaçait au sein des jeunes acteurs et actrices, des jeunes peintres et des étudiants des beaux-arts. Il se trouvait ridicule et seul. Et Jaromil se change en Lermontov. Nous sommes donc dans une soirée fatale de Lermontov. Nous voyons que le poète qui se surestimait était seul et que son adversaire, un imbécile, était entouré de femmes. C'était une insulte inacceptable pour notre poète (Ibid., p.440).

La scène retourne à la soirée chez la cinéaste. Jaromil n'avait pas de chance à tirer son attention. Il est tombé dans un piège de discours (Ibid., p.447). Lermontov a préféré le duel plutôt de renoncer à ses mots d'esprit et Jaromil a choisi le combat pour défendre son honneur (Ibid., pp.446-447). «Un coup de feu claqua, Lermontov porta la main à son cœur et Jaromil tomba sur le béton glacial du balcon.» (Ibid., p.449)

Jaromil voudrait mourir dans les flammes, mais il est mort tout banalement. Ce sont les flammes de la fièvre qui lèchent son corps. Le narrateur montre les funérailles après la mort de Worker et de Lermontov pendant Jaromil délirait sur son lit de mort (Ibid., p.456). «Déjà la terre s'amoncelle sur le cercueil de Worker. Déjà Mme Worker revient du cimetière. Déjà la pierre est à sa place au-dessus du cercueil de Rimbaud... Arthur ne s'enfuira plus jamais. Tout est en ordre.» (Ibid., p.462) Il arrive à Jaromil la mort. «Non, pas de moindre flamme. Il va se noyer dans l'eau.» (Ibid., p.463)

Cette dernière partie accentue encore l'ironie cruelle du roman qui, commencé comme une traditionnelle biographie de poète, un récit de la malédiction de l'enfant Jaromil, se transforme en mythe d'Œdipe qui a pris son origine dans la fixation sur sa mère. L'œuvre s'achève sur une grande métaphore de l'époque, une métaphore du feu, qui annonce la fin de l'ère des révolutions européennes. La révolution est démasquée en tant que fiction, fausse projection littéraire, texte dont la réalisation est condamnée à l'échec tragique. Au lieu de la mort héroïque sur la barricade – dont pouvaient rêver encore Jiri Wolker et Jaroslav Seifert – et au lieu des flammes de la révolution, c'est un coup de pied humiliant et une sueur provoquée par la fièvre, une mort avilissante et banale, qui attend Jaromil.

Dans cette partie, le sujet de la proposition change au cours des phrases: par exemple: dans la page 450, une fois c'est Jaromil; puis Lermontov, et dans les dernières phrases ils alternent même à l'intérieur d'une même phrase. Avec la technique de montage, le narrateur nous montre que les poètes sont toujours dans la même situation et ont le même destin.

CONCLUSION

Se déclarant d'être l'héritier spirituel de Cervantès, Kundera lui-même définit ainsi le «roman»: «La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence.» (Kundera, 1995, A, p.175) Voici une autre définition plus claire qu'il donne: «Le roman est une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires.» (Ibid., p.102)

Pour Kundera, le «roman» n'est pas un mot dont le sens est si vaste qu'on peut le confondre avec d'autres genres littéraires.

Il y a une différence d'essence entre, d'un côté, le roman, et, de l'autre, les Mémoires, la biographie, l'autobiographie. La valeur d'une biographie consiste dans la nouveauté et l'exactitude des faits réels révélés. La valeur d'un roman, dans la révélation des possibilités jusqu'alors occultées de l'existence en tant que telle; autrement dit, le roman découvre ce qui est caché en chacun de nous. (Kundera, 1995, B, pp.315-316)

Kundera souhaite qu'on ne lise pas ce roman seulement comme une critique romanesque du

régime communiste et une satire d'un mauvais poète révolutionnaire. «Ne me dites pas que Jaromil est un mauvais poète! Ce serait une explication trop bon marché de l'histoire de sa vie. Jaromil est un poète doué de sensibilité et d'une grande imagination. C'est un garçon fin. C'est aussi un monstre. Mais sa monstruosité est virtuellement présente en chacun de nous. Elle est en moi. Elle est en Shelley, elle est en Hugo. Elle est, virtuellement, en chaque jeune homme de toutes les époques et de tous les régimes. Jaromil n'est pas un produit du communisme. Le communisme n'a mis en lumière que ses aspects cachés, il a seulement libéré ce qui, dans d'autres circonstances, aurait dormi en lui, paisiblement, calmement.» (Chvatik, 1995, p.227)

Le déroulement de la biographie d'un poète imaginaire est délibérément perturbé par la construction du roman; seules les parties impaires du roman sont exclusivement consacrées à la vie du poète. La narration est donnée ici par la scission du poète en Jaromil et son alter ego Xavier, par la projection de son histoire sur les biographies de grands poètes européens de deux siècles, et surtout par la confrontation de sa perspective avec la philosophie de l'existence radicalement opposée du quadragénaire

anonyme. Mais le schéma narratif de la biographie est respecté dans l'ensemble. Cette stratégie complexe du récit éclaire le principe narratif. Les propos n'est pas en premier lieu la biographie d'un individu unique, le roman traite de thèmes beaucoup plus généraux: de la jeunesse, de l'attitude «lyrique» et du problème de l'exploitation politique abusive de «l'âge lyrique». Avec l'utilisation de la forme du montage romanesque, Jaromil devient un simple exemple, le foyer de l'analyse de l'attitude lyrique et des paradoxes de la poésie.

REFERENCES

- Chvatik, K. (1995). *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, avec 10 textes inédits en volume de Milan Kundera et une bibliographie. Paris: Gallimard.
- Kundera, M. (A). (1995). *L'art du roman*. Paris: Gallimard, coll. Folio poche.
- Kundera, M. (B). (1995). *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, coll. Folio poche.
- Kundera, M. (C). (1995). *La vie est ailleurs*. Paris: Gallimard, coll. Folio poche.